ebraico» *avant la lettre*: nel 1851 infatti il garibaldino calabrese Benedetto Musolino propone la creazione con l'aiuto di volontari italiani di uno stato giudaico in Palestina.

Alla «coloratione maritime» della mitologia garibaldina, che poteva contare di suo, naturalmente, sull'avventura siciliana, contribuì in modo determinante lo scrittore francese Alexandre Dumas, per il quale l'eroe era la «synthèse mytique de toutes les qualités de l'aventurier des mers», come appare evidente in questo ritratto: «À bord, le général était tout: chaffeur, machiniste, commandant».

Giovanni Albertocchi

CC BY NC

Vescovo, Piermario
La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili
Venezia: Marsilio, 2011, 182 p.

Cuando se afronta una investigación desde una perspectiva pluridisciplinar, hasta al autor más versado le suelen asaltar dudas sobre las limitaciones que pueda contener su estudio respecto a aquellas áreas menos afines a su formación específica. De este hecho es en gran medida responsable la excesiva defensa de la especialización que, ahora más que nunca, se da en la denominada «sociedad de la información y del conocimiento», circunstancia que, a mi juicio, viene siendo una de las grandes paradojas actuales, y un obstáculo a la innovación o renovación en la investigación. Afortunadamente, estudios como los que viene desarrollando Piermario Vescovo, profesor en la Universidad «Ca´Foscari» de Venecia, demuestran que existe otra forma de abordar la investigación en el ámbito humanístico, que se pueden superar los límites reglados por las jerarquías académicas, y, por ende, que podemos dejar de hablar de disciplinas absolutas.

El conjunto de ensayos dedicados por Vescovo a la obra de Giorgione resulta, afortunadamente, difícil de clasificar dentro de una sola disciplina, dado que el autor, desde un vasto dominio de la cultura véneta, transita sin esfuerzo por los dominios de la historia, literatura y arte renacentistas de este territorio, sin dejar de establecer las oportunas relaciones con otros territorios más o menos afines o cronológicamente cercanos. Aún así, una modestia sincera le lleva a excusarse por no dominar la disciplina de la historia del arte, si bien este libro refleja sobradamente el conocimiento y aplicación de distintas metodologías empleadas por los historiadores del arte actuales: desde la perspectiva semiológica a la iconología al más puro estilo de Panofsky, al tiempo que demuestra un uso correcto de la iconografía como herramienta que debe complementarse con el conocimiento del contexto cultural en el que surge la imagen. A este respecto resulta inevitable establecer, aunque sea con brevedad, un parangón entre los estudios de Aby Warburg sobre la pintura florentina del *Quattrocento* y el análisis que Vescovo hace de la pintura veneciana de comienzos del *Cinquecento*, en lo que se refiere, particularmente, a la importancia concedida por ambos al comitente a la hora de interpretar la obra. No es de extrañar, en consecuencia, que hallemos en los argumentos expuestos por Vescovo citas a algunos de los fieles seguidores del mencionado historiador del arte hamburgués —«di cuore italiano»—, como Panofsky o Edgard Wind.

Justo es también resaltar la erudita formación filológica de Vescovo, latente

VISIT…

en estos ensayos, formación de la que no abusa, por las razones que él mismo expone: «non nutro particulare simpatía e interesse —forse perché mi occupo principalmente di letteratura- per i tentativi di scovare a tutti i costi un testo letterario che rappresenti una «fonte» per un´immagine» , una actitud que expresa su honestidad como investigador.

En definitiva, es por todo ello que, cuando Vescovo se dispone a reconstruir la historia de un cuadro de Giorgione, y a interpretar sus alegorías, acaba atrapando al lector en su estrategia, que no es otra que la de facilitar un conocimiento riguroso aunque abierto a otras posibles conclusiones.

En el primero de los ensayos de este libro, y frente a la opinión de Vasari acerca de las «fantasías» que Giorgone pintó en el *Fontego dei Tedeschi*, Vescovo relaciona los frescos de aquella fachada sobre el canal con otras alegorías de tipo político pintadas en el entorno veneciano, al tiempo que establece oportunas e interesantes equivalencias con las que se emplearon en fiestas celebradas en la *piazza di San Marco* en presencia del doge, de la Signoria y de los diplomáticos extranjeros. La serie de animales y dioses paganos que relata el entonces cronista de aquellos eventos guardan relación, para Vescovo, con las pinturas aludidas, revelándose ambas manifestaciones (pictórica y festiva) como combinaciones complejas de una misma cultura de la alegoría civil. La latente afinidad de estas conclusiones con los estudios iconológicos se hace aún más evidente en el siguiente ensayo, «Tra committenza e collezionismo», donde Vescovo, como ya hiciera en su momento Warburg respecto a la pintura florentina del *Quattrocento*, propone una vía alternativa a la habitualmente empleada a la hora de descifrar el contenido de la obra de Giorgone, consistente en indagar en la relación entre mecenazgo y obra. Para ello, analizando las colecciones de importantes familias venecianas, como los Vendramin o los Contarini, demuestra que la clave interpretativa de determinados cuadros se encuentra en la figura del comitente. Además, a partir de la relectura del inventario de la colección de Taddeo Contarini, Vescovo reconstruye la ubicación de los cuadros en las distintas habitaciones y extrae otra interesante conclusión, la existencia de un principio dispositivo de la colección que acabará siendo denominado décadas más tarde «galería».

Cuando parecía que todo estaba dicho sobre la celebérrima *Tempestad* de Giorgone, Vescovo nos sorprende con una sugerente lectura, un nuevo enfoque hacia la obra. Frente a las interpretaciones habituales que parten del análisis de los personajes, especialmente de la mujer desnuda, el autor propone invertir los términos y tomar como punto de partida el paisaje, los signos ambientales, temáticos y simbólicos que contiene. Repara en un elemento que no se ha considerado apenas en la inmensa bibliografía disponible, los escudos pintados sobre los edificios: el carro carrarese y el león de San Marcos. Vescovo se plantea qué hace un escudo de una dinastía de Padua del siglo XIV en un cuadro pintado en Venecia a principios del XVI. La interpretación de estos símbolos va ligada a la lectura de otros también presentes en la *Tempestad*, como la cigüeña, el rayo, las columnas rotas o las nubes amenazantes, símbolos que relaciona con fuentes literarias y pictóricas que a su vez constituyen una alegoría de la guerra. Pero va más allá cuando, retomando la hipótesis de L. Puppi de considerar la obra *La consegna dell´anello al doge* como ideada por Giorgone, sitúa a esta y a la *Tempestad* como resultado de un mismo momento histórico, considerando la primera como una pintura pública de tributo devocional, y la segunda como obra de destino privado y tributo civil. En el último epígrafe de este capítulo, «Dal paesaggio agli attori: ipotesi e prospettive», Vescovo defiende una identidad de los personajes del cua-

dro que rompe con las atribuciones tradicionales (soldado/Adán/pastor, para la figura masculina, y Eva/madre tierra, para la mujer). De este modo, apoyándose en obras que guardan una gran semejanza con la *Tempestad*, apuesta por reconocer en el personaje femenino a la Caridad, una alegoría de la vigilancia de la ciudad, desnuda, pero virtuosa y caritativa; resistente, aunque expuesta a la tempestad. La figura masculina, «fuerte y vigilante», correspondería a una personificación del territorio que defiende.

Otra de las obras enigmáticas del pintor veneciano es su autorretrato «in veste de David». De la mano del autor de este ensayo, realizamos nuevamente un sugerente recorrido por la iconografía alusiva al héroe bíblico en el entorno de la Serenísima, mostrándonos también las representaciones de Judith, siendo ambos expresión de la virtud triunfante y, según esta lectura, alegorías civiles de Venecia. La imagen simbólica de estos dos personajes forma parte también de la tradición florentina, significando, al igual que en Venecia, la fama de ciudades vulnerables pero invictas. Al hilo del análisis de estos personajes, propone Vescovo una lectura del autorretrato de Giorgione como virtuoso «resistente» al vicio, de ahí la armadura, símbolo de la protección divina. El argumento desarrollado en este apartado le lleva a relacionar, finalmente, determinados retratos de hombre «en armas» pintados por el artista con otras representaciones de David, estableciendo evidentes conexiones con otros modelos iconográficos, desde San Pedro mártir a Jesús traicionado por Judas. Pone de este modo el autor en evidencia lo que acertadamente define como «costellazione simbolica».

El capítulo dedicado al retrato conocido como «Laura» facilita al lector, nuevamente, el poder saborear un precioso cuadro pintado por Giorgio da Castelvetro. Gracias al análisis de Vescovo se comprueba cómo el placer que se experimenta ante una pintura aumenta con el conocimiento del contexto de su creación. Es más, en este caso en concreto, la fascinación crece al describir lo que no se ve, pasando a ser este el motivo principal del cuadro: «Il ventre di Laura». Confrontando la denominada «Laura», conservada en Viena, con la reproducción de la misma que incluyó David Teniers en su versión madrileña de la galería del Archiduque Leopoldo Guillermo de Austria en Bruselas, Vescovo comprueba que en este último el cuadro era más alto e incluía el vientre de una Laura embarazada. Este hecho, junto a la reinterpretación de los símbolos que acompañan al personaje, le permite desmontar las hipótesis que la han relacionado con la Laura de Petrarca o con una cortesana, y plantear el carácter matrimonial del retrato. No obstante, con rigor filológico, analiza las medidas aportadas por tres inventarios sucesivos del seiscientos, para concluir acerca de la complejidad de extraer conclusiones a partir de esos datos, y confesar abiertamente que su análisis ha partido de la observación de la parte baja del cuadro. Método este, el de la observación directa, que creo conveniente recordar aquí ha sido y sigue siendo empleado por célebres *connosieurs* del mundo artístico.

El libro concluye con un breve, aunque no menos fascinante, capítulo titulado «col tempo», mote que aparece en el retrato de la *Vecchia* conservado en la Galería de la Academia veneciana. El autor demuestra cómo, pese a constituir hoy día una obra de arte autónoma, en su momento fue un retrato que estuvo cubierto por otro de un hombre «con una veste de pelle negra». Ello le lleva a indagar en una serie de cuadros de ascendencia nórdica con personificaciones de la muerte o con cráneos en la parte posterior del retrato propiamente dicho, y que estaban relacionados con la temática de la «vanitas» o el «memento mortis». La *Vecchia* de Giorgione formaría, por ende,

parte de esta tradición, revelándose como un «memento senescere».

Hasta aquí lo que en una breve reseña como esta se puede alcanzar a transmitir acerca del contenido de este rico y sugerente libro, un conjunto de ensayos que reconoce al Giorgione hasta ahora estudiado, pero que, sin duda, aporta una visión diferente sobre su obra. Al lector se le brinda con su lectura la oportunidad de compartir esa nueva mirada, al tiempo que, como el propio Piermario Vescovo plantea, anima a continuar o abrir nuevas vías a la investigación sobre la siempre enigmática pintura de Giorgio da Castelvetro.

Carmen González Román

Sereni, Vittorio
Diari d'Algèria
Traducció i introducció de Miquel Edo
Barcelona: Ixiliae libiri, 2009, 112 p.

> Nous errons auprès de margelles dont on a soustrait les puits (R. Char)
>
> Si vaga in prossimità di orli cui i pozzi sono stati tolti via (trad. di V. Sereni)

Intimista, storico delle proprie emozioni, e insieme cronista iroso e deluso di un quarantennio di storia italiana ed europea, Sereni è il testimone ferito della corrosione dei possibili, storici ed esistenziali, la voce che, amara e risentita, ha detto l'involuzione e l'espropriazione della storia contemporanea, la profonda assenza di finalità collettive, che mutila ed accieca le esistenze individuali, con la scomparsa d'ogni prospettiva dell'uomo su sé medesimo, sino ad approdi di un tetro nichilismo perentorio, tra atroce e il feroce, in una linea che ha in Leopardi un suo maestro diretto. «Nulla nessuno in nessun luogo mai.»

Lirico parco, autore di appena quattro volumi di liriche, nei suoi timidi esordi della trepidante raccolta *Frontiera* (il titolo è polivalente, 1941) coniuga e contamina le rarefazioni astratizzanti ed ascetiche del modernismo ungarettiano, allora in voga, con una narratività, dai modi diaristici, che è fedeltà alla propria esperienza e ai propri luoghi, in una sorta di elegiaco, ed aggraziato, requiem alla giovinezza trascorrente, tra delicate sensazioni, felpe arcadiche e morbidezze di idilli sul lago.

Ma dovette accadere che gli eventi di una storia temuta ed elusa, con schifiltosità appena snobistica, irrompessero nella biografia squisita di un umanista, rilkianamente atterrito (penso al *Malte*): dall'esperienza di prigionia in Africa duramente patita, nasce il diario di guerra e cattività, *Diario d'Algeria* (1947), profonda e claustrofilica cronaca che registra la mortificazione coatta dell'individuo, nei suoi tentativi di simulare una vitalità lontana e impossibile («non sanno d'esser morti i morti come noi»), corrosa da una potente pulsione a celebrare quella prigionia come simbolica della condizione umana, autosufficiente e perfetta («ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio»).

E' desolante, e preoccupa perchè indice di una profonda mancanza di criterio, e di veritiere bussole che non vadano impazzite all'avventura, l'agghiacciante povertà di traduzione in terre iberiche di questo discreto gigante (ma l'iperbole poco s'addice a questo maestro dell'attenuazione e della litote): le ricognizioni attorno alla ricezione di Sereni traggono poche notizie, e disperse.